

Quinze principes de Black Market International

Michaël La Chance

Numéro 86, hiver 2003–2004

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/45903ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

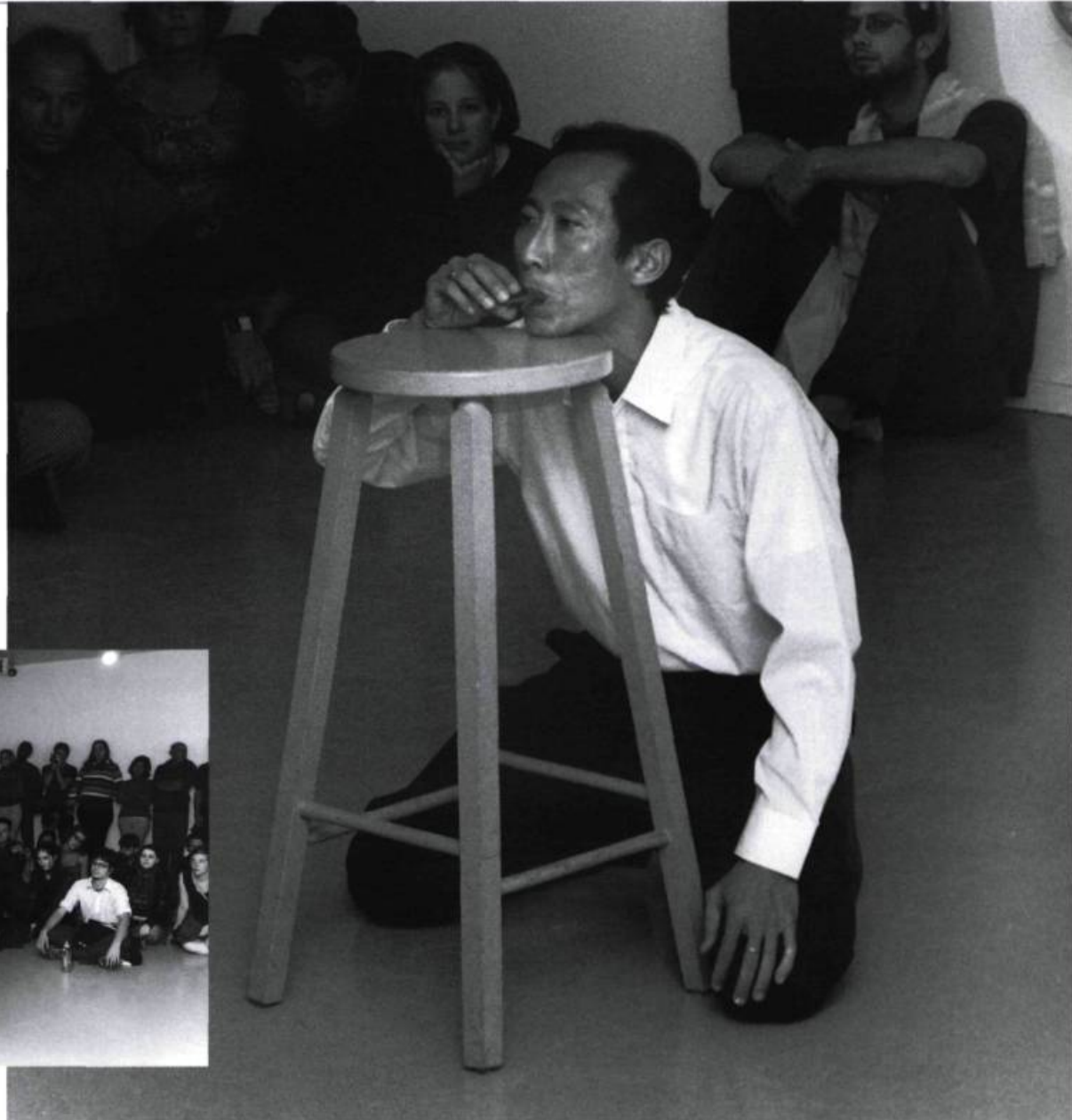
Citer cet article

La Chance, M. (2003). Quinze principes de Black Market International. *Inter*, (86), 45–52.

Quinze principes de Black Market International

Michaël LA CHANCE

Les performances de Black Market International (BMI) sont des exercices de dérision et de concentration, de sacralisation et d'effacement. Le performeur tâche de prendre la vie au sérieux et tout à la fois démontre qu'elle vaut peu de chose, qu'elle tient en entier dans un geste, qu'elle se joue dans un moment. Il est difficile de décrire ce geste, de signifier à quoi il doit ressembler, et pourtant nous le reconnaissons aussitôt que nous l'apercevons. Nous sommes versés dans la métaphysique davantage que nous voudrions l'admettre, voilà pourquoi nous savons reconnaître les moments fondamentaux de l'existence sans même soupçonner de quel fondement il s'agit – à une époque où l'acceptation de la performance comme pratique artistique n'est pas encore entrée dans le dictionnaire. C'est tout le travail de BMI : créer des moments fondamentaux. Il nous incombe de savoir comment et pourquoi. Dans le propos qui suit, à travers quinze principes de base, nous voulons rendre compte des solos BMI à Québec en septembre 2002.



Le premier principe de BMI, c'est de privilégier la rencontre. L'art de la rencontre (*begegnung*) devient une politique de la *communitas* (selon l'acception de ce terme chez Victor TURNER). Les membres de BMI ne s'imposent pas la contrainte d'un thème commun : ils travaillent selon un principe de **coopération** qui reste ouvert, cependant il reste exceptionnel qu'ils puissent se produire collectivement. L'appellation *Black Market*, datée de 1985, ne désigne pas un groupe mais les idées maîtresses au travail. Chaque performance doit mettre en place un complexe spatio-temporel singulier, exhumant ainsi la structure de rencontre qui est généalogiquement à l'origine de ce que nous appelons *espace*. En effet, il y a une expérience du corps qui est sublimée dans l'espace ; il y a aussi une expérience de la relation humaine qui s'est déposée dans ce qui nous paraît aujourd'hui comme un cadre vide : la notion abstraite de l'espace-temps. Une performance BMI recherche la rencontre afin que nous puissions nous réapproprier l'espace en y redessinant des liens invisibles qui le constituent.

Lee WEN, assis sur un tabouret bleu, établissait d'emblée un contact visuel avec son public, en balayant la salle de son regard. Puis il engageait un rituel à la fois mortifiant et relationnel, faisant rebondir sur sa tête des petits cailloux qui retombaient à nos pieds. Il entreprend ensuite de mâcher et d'avaler une poignée de piments rouges extraforts, laissant la salle stupéfaite, chacun de nous la gorge nouée par une empathie organique. Alors qu'il s'agrippait à son tabouret et semblait se retirer en lui-même dans l'effort de supporter l'épreuve, nous étions attirés vers lui par un mouvement proportionnel. Les larmes qui coulaient de ses yeux rendaient plus limpide le silence qui nous enveloppait tous. Lee WEN s'en remet à son public pour traduire cette expérience paroxysmale des piments que peu de nous, pourtant, auront vécue. Lee WEN voudrait dénoncer, par l'excès qui est le sien, notre propension à toujours « épicer » toute chose, tout particulièrement dans les médias et le divertissement. Contre cette surenchère, WEN démontre sa capacité de se détacher de lui-même tout en conservant le contrôle de soi sous nos yeux. Il semble nous dire : certes, toutes nos identités sont fausses. Cependant, ne faut-il pas avoir un moi pour être fort, afin que nous puissions être ?



Le deuxième principe, c'est la diversité des impulsions initiales. Chacun des membres peut apporter son impulsion propre. Un événement BMI peut accueillir des invités qui apporteront leur contribution, ce qui ne doit pas entamer l'autonomie de l'idée initiale : celle-ci doit suivre son cours, le performeur se constituant comme un véhicule d'expérimentation. Ainsi, Elvira SANTAMARÍA se propose de monter dans un autobus sans payer, du moins en négociant son passage avec le petit découpage d'un huard, sollicitant la complicité du chauffeur. Ce qui est mis en mouvement, littéralement, c'est l'idée de gratuité, qui serait justifiée par la singularité de l'événement (« Juste pour cette fois. »). On se demande si cette idée peut faire du chemin ou si elle fera long feu. L'impulsion est mise en relief par les résistances qu'elle suscite, les négociations qu'elle permet d'envisager.

Le troisième principe de BMI, c'est le parallélisme des performances. Nous pouvons nous imaginer plusieurs acteurs sur une même scène, chacun jouant sa propre pièce de théâtre ! La condition-happening renvoie à la condition humaine, chacun s'absorbant dans le récit de son existence ; plus précisément, chacun rebondissant de récit en récit, chacun déroulant le fil continu (ou construisant l'illusion de continuité) de son existence. Le fait que les « solos » se déroulent dans la même salle au Lieu pourrait constituer un point commun. Mais il n'y a rien de commun entre Alastair Mac LENNAN qui cloue des maquereaux sur le mur et Roi VAARA qui dessine une spirale de mots sur le sol. Ce qui est clair, c'est qu'il faut éviter les raccords narratifs qui pourraient suturer les interventions entre elles, et qui réduiraient chaque performance à n'être qu'un « épisode ».

Partant du postulat que chaque geste, chaque expression présuppose une certaine expérience du monde, toute expression nous conduit à nous interroger sur le monde de celui qui s'exprime. Ainsi, les performances permettent de soupçonner des formes de vie qui passeraient inaperçues autrement – ce sont des « jeux de langage » (WITTGENSTEIN) qui n'admettent pas la signification ou encore la raison comme jeu suprême. Elles diffèrent en ce qu'elles sont issues de styles de vie distincts – elles se rapprochent d'en proposer le parallélisme.





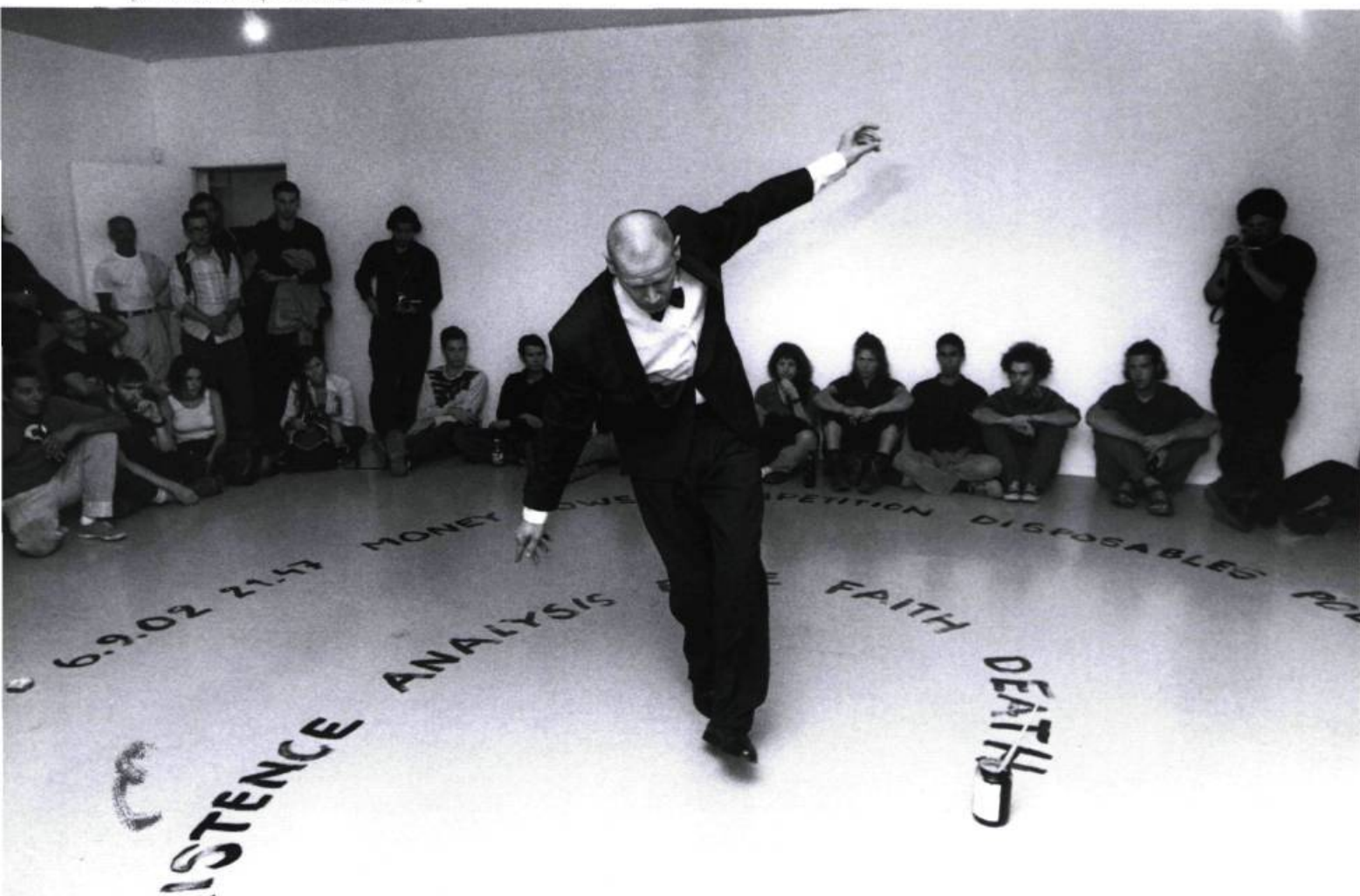
Le quatrième principe de BMI, c'est qu'il n'est qu'une idée artistique, qu'une hypothèse créatrice, qui ne saurait être fondée sur des acquis, qui doit être vérifiée dans des projets à venir, lesquels exigent de créer entre nous des liens qui ne sont pas prédéfinis par nos appartenances culturelles. Il s'agit donc de nous engager à nous choisir des liens (structurels, affectifs...) au-delà de nos limites culturelles. Autre façon de dire que notre monde familier est constitué par tressage serré de liens conventionnels, toutes choses se rapportant aux autres dans la consolidation de l'évidence du monde. La performance déstabilise cette évidence. Qu'est-ce en effet que l'« évidence » : ce qui met le monde à portée, le rend transparent et immédiat, stable et... vidé ! La performance, par un jeu de l'immonde et de l'opaque, du différé et de l'instable, exige une déliaison des personnes et des objets, se constituant comme une hérésie (*de-ligere*) silencieuse manifestée par le geste et le corps.

Avec ce quatrième principe, BMI se conçoit comme une idée fédérative (d'inspiration européenne) : une union politico-économique mutuellement consentie qui respecte la spécificité culturelle de chacun. Au sein de cette union, les différences culturelles sont assez marquées, elles ne risquent pas d'être menacées par des actions concertées. La dimension politique doit être assumée : le performeur doit réfléchir au type de relation qu'il veut entretenir avec son public, au consentement qu'il veut lui arracher. Chaque action interroge les responsabilités respectives de l'artiste et du public qui, dans une situation donnée, exerce une force d'entraînement, manifeste par sa présence même une adhésion à l'événement et à la forme de l'événement, dans toutes ses implications éthiques et politiques.

Dans la relation de Helge MEYER avec son public, un contrat tacite est passé : « Tous les vêtements que je porte résultent d'un échange [lors d'un festival précédent aux Philippines]. Je dois tous les échanger avec vous aujourd'hui ! » Au dernier item, un dessous féminin, il appartenait au public de décider collectivement de cette dénudation symbolique de l'artiste, de lui accorder ou non la réussite complète de son protocole d'échange. Le caractère systématique du déroulement de l'ensemble, la qualité des rapports interpersonnels dans lesquels l'échange

s'effectue, tout cela contribue à la prise en charge par le public de l'événement. Alors, le dispositif de MEYER se révèle un maillon dans une chaîne de transmissions internationales : le groupe du Lieu devenu solidaire du groupe qui s'était prêté à l'expérience aux Philippines. De plus, chaque pièce de vêtement ayant une histoire, chacun découvre comment ses vêtements indiquent son rattachement à l'univers culturel qui lui est propre. Tout cela a entraîné un spectateur plus audacieux à s'avancer pour échanger son sous-vêtement, devant tout le monde, contre le *string* en dentelles noires que Helge MEYER avait réussi à enfiler. Grâce à cette dernière audace, tout le processus a été ratifié, le public confirmait sa capacité de mener à bien le contrat « processuel » et de surmonter les pudeurs idiosyncrasiques. Les spectateurs ne sont pas de simples assistants à qui l'on demande sommairement d'être là, ils participent d'une coprésence qui érige le spectateur en performeur. Helge MEYER part pour son prochain festival avec une moisson de vêtements québécois. Espérons qu'ils trouveront tous preneurs.





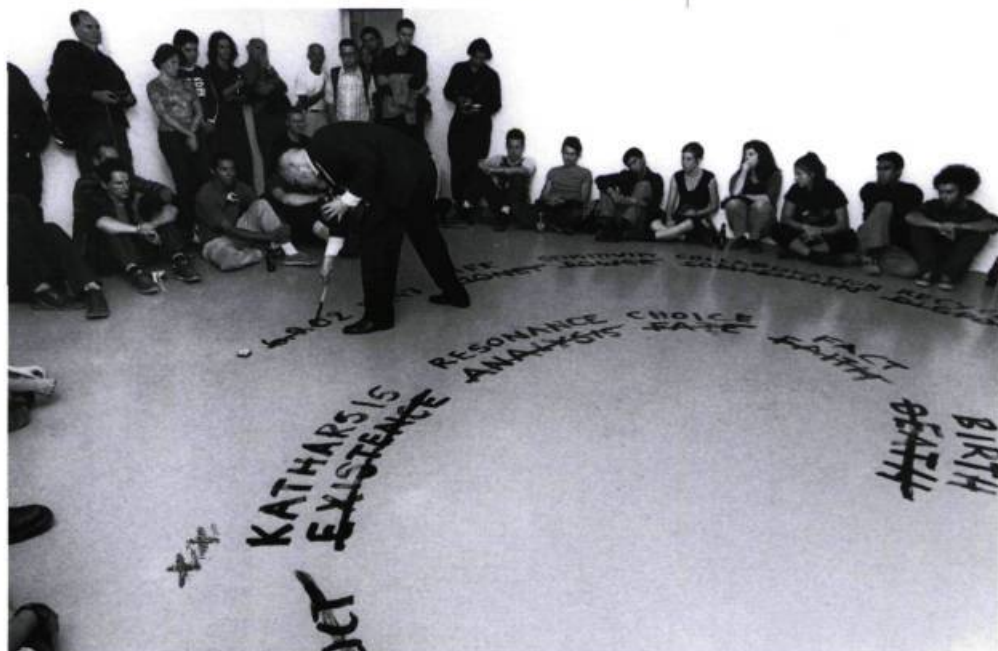
Le cinquième principe de BMI, c'est que l'artiste doit ajuster et moduler sa présence, dans sa façon de se sentir dans un lieu, dans sa façon de créer une durée par ses actions. Il s'agit d'une affirmation existentielle qui passe par la qualité de la présence, par la spécificité de la présentation du présent. Idéalement, l'événement qui rassemble le performeur et son public ne devrait pas avoir d'autre contenu et raison d'être que cette « présence typique » qui caractérise l'artiste, mais aussi qui signale l'émergence d'un événement ontique qui se produit réellement, émergence d'un être partagé dans la construction d'un espace-temps collectif.

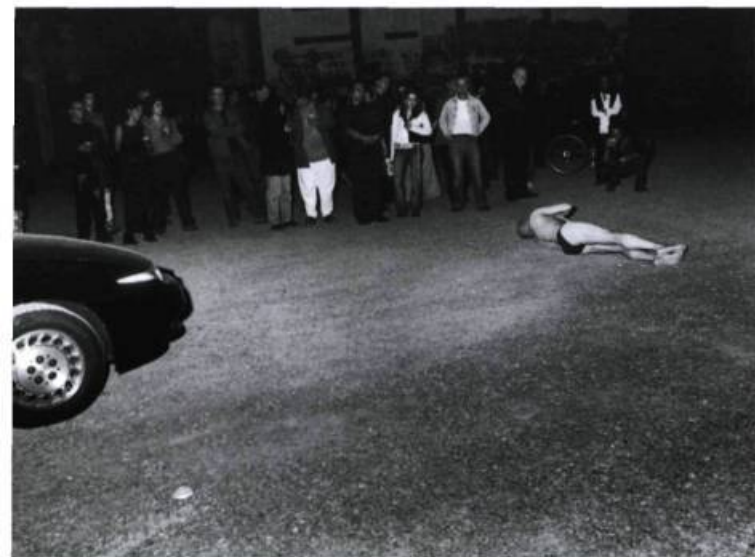
Roi VAARA, élégant en tenue de soirée, commence sa performance en posant un réveil par terre, puis – un pot de gouache noire en main – il entreprend d'inscrire au pinceau une série de mots sur le plancher : il s'agit d'une spirale de mots dont nous pouvons prévoir la durée et la fin. La spirale terminée, VAARA pivote vertigineusement autour de lui-même. Il tombe et s'assoit en reprenant son souffle, fait mine de s'allumer une cigarette, reprend ses esprits, se relève et entreprend de récapituler la spirale dans l'autre sens, en raturant chaque mot pour le remplacer par un autre. Cette performance illustre magistralement la construction d'un espace (la spirale) et d'un temps (le double mouvement centripète et centrifuge, systole et diastole), soit d'un espace-temps qui se construit *hic et nunc*. C'est la spirale vertigineuse de notre époque qui fait perdre l'équilibre à Roi VAARA. Celui-ci aura eu la bienheureuse inspiration de la récapituler pour en changer les termes – nous mettons entre parenthèses les mots surajoutés sur le mouvement du retour :

6.9.02 (21.47), money (life), power (sensitivity), competition (collaboration), disposables (recyclables), pollution (manuring), Bush (bushman), Jesus Christ (Mickey Mouse), gross national product (wellfare), existence (katharsis), analysis (resonance), fate (choice), faith (fact), death (birth).

Le sixième principe de BMI, c'est que le processus mis en branle ne doit pas être achevé dans une synthèse (une démonstration, une morale...), l'indétermination événementielle doit être maintenue. Une

conséquence directe de cette indétermination, c'est qu'une qualité d'espoir reste en circuit puisque les virtualités contenues dans la présence ne sont pas entièrement actualisées. BMI est lui-même un événement sans terme, qui se produit dans des événements qui nous laissent en attente d'une suite, réveillant ainsi le sens de la communauté dans l'espoir d'une suite du monde : reconnaître en soi une soif d'absolu, reconnaître en soi l'espoir caché d'un monde meilleur. Tout à la fois cet espoir apparaît comme une essence profonde (il faut d'abord espérer l'espoir, l'espoir espère en premier lieu qu'il y ait encore de l'espoir, selon le principe nietzschéen que l'espoir espère l'espoir afin de se maintenir comme espoir, avant d'espérer tout le reste). L'espoir apparaît comme l'esprit même du public. La performance doit en donner la manifestation la plus tangible, doit faire surgir l'espoir comme une énergie qui surgit de l'immatériel.

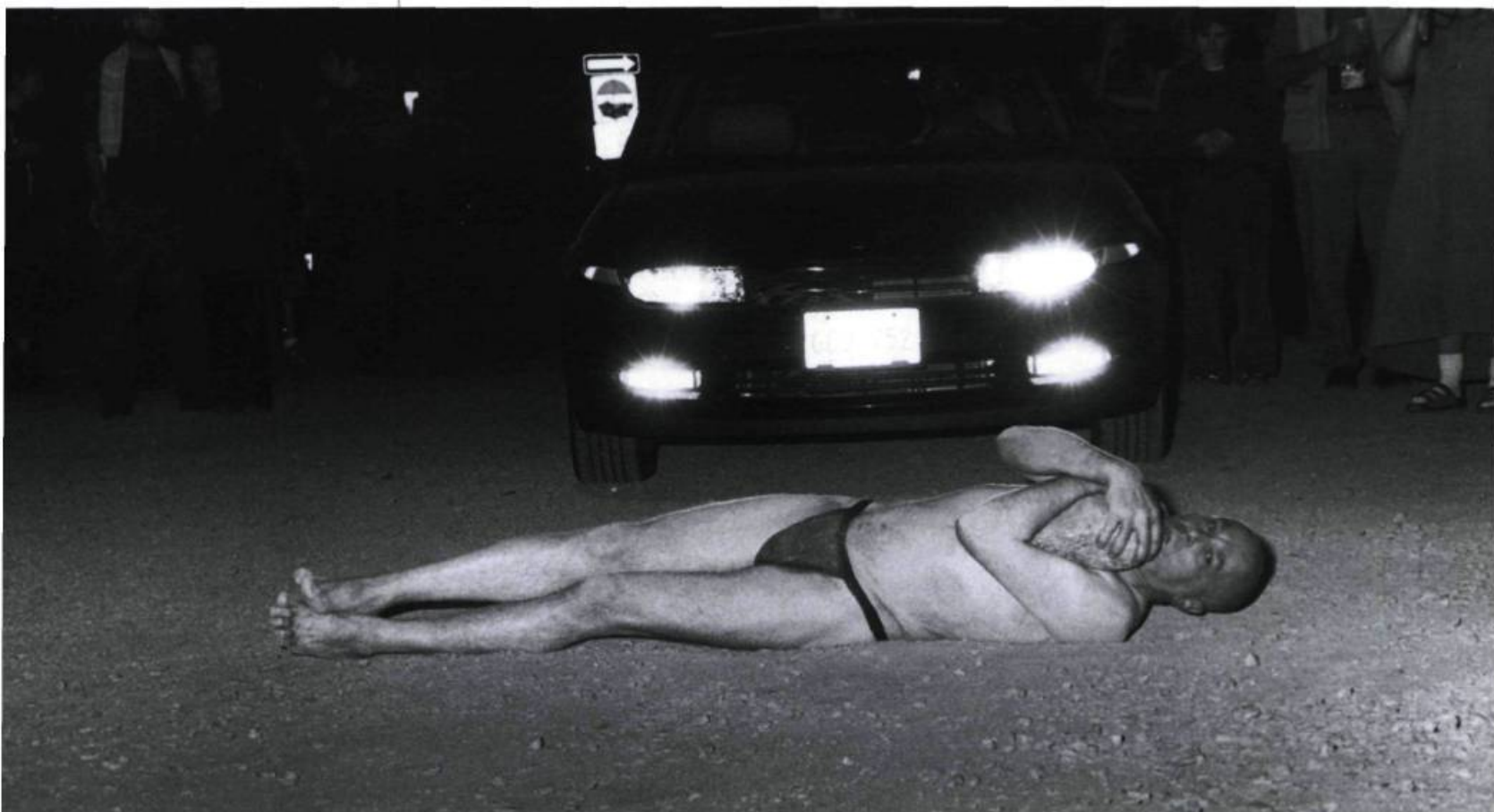




Boris NIESLONY, presque nu, roule sur le gravier en serrant une pierre contre sa poitrine. Pierre qui roule n'accumule pas de mousse ? Il accentue son dénuement dans un acte poétique qui rejoint la définition que CAGE donnait de la poésie : une « célébration du fait que nous ne possédons rien ». Actes de méditation et d'incantation tellurique, aussi, quand la pierre devient le *nexus* d'une concentration mentale, exercice méditatif qui rend le gravier de n'importe quel stationnement aussi précieux que le jardin zen du Ryoanji à Kyoto. Une voiture, phares allumés, roule au pas dans le sillage de NIESLONY... Comment le spectateur peut-il s'abandonner au « déroulement » de cette performance ? Il peut évaluer la distance à parcourir, la vitesse du déplacement et donc la durée. Il peut s'oublier dans cette temporalité en se projetant dans le corps du performeur (lorsqu'on se dit que ça doit faire plus mal aux coudes qu'aux épaules), en se projetant aussi dans le galet énigmatique, lequel confère une aura théologique à l'événement. Le spectateur se déplace pour suivre ce déroulement, il est comme aimanté par ce galet qui accumule de la présence, quand NIESLONY démontre que l'être-au-monde effectif de l'homme quotidien, malgré toutes les médiations de notre société « spectaculisée », peut se recentrer dans un noyau plus dur.

Le septième principe de BMI, c'est que le temps n'est pas dissociable de la présence élémentaire qui renvoie l'artiste à son public, quand l'un et l'autre négocient une mise en présence de l'un à l'autre. Dès Fluxus, MACIUNAS recherchait « les qualités monostructurales [...] de l'événement naturel simple ». C'est une règle d'unité. D'où l'importance d'établir une durée spécifique : **le temps est l'événement de base** à partir duquel nous prenons conscience des autres, élément dans lequel nous rapprochons les uns des autres et aussi dans lequel nous pratiquons l'exclusion. La présence est chavirée par un passage du temps parce que la situation est précaire et les participants, mortels. Dans le flux du temps, objets et vivants sont tous des acteurs temporels, les objets inertes pouvant se révéler des acteurs utiles, sinon des performeurs de plein titre et de valeur égale. Déjà CAGE avait découvert que tous les objets peuvent « devenir des DUCHAMP ». Tous les cailloux, pourvu qu'ils soient prêts à rouler avec nous sur le gravier, seraient des NIESLONY.

Avec Norbert KLASSEN, le flux piétonnier sur le trottoir en face du Lieu, que l'on voit par les fenêtres à sa gauche et à sa droite, sert à rythmer le temps. La vie de la rue devient un acteur discret de la performance. Le performeur jette des fleurs – symbole du caractère corrompible de toute chose dans le temps, il souffle dans un ballon blanc – usant du souffle comme composante de la durée de l'opération. Couvert d'un voile noir, il passe un fil rouge de gauche à droite, s'identifiant ainsi à la trinité des Parques. Il n'y a pas une durée de l'œuvre, l'œuvre n'est rien d'autre que cette durée qui se décline de multiples façons.





Le huitième principe de BMI, c'est l'exploration des dimensions ethniques et culturelles qui échappent au repérage habituel que nous faisons à partir des marqueurs ethnoculturels les plus courants. Ces aspects échappent au tableau d'ensemble dans lequel nous voudrions cadrer la diversité de notre époque. Une meilleure connaissance des territoires culturels permet d'en délimiter les frontières et de jouer des chevauchements entre les cultures, des effets d'hybridité et de métissage. Nous trouvons ici un élargissement du projet *intermédia* cher à Dick HIGGINS, vers des productions « interstitielles », vers une poésie interculturelle.



La performance d'Alastair Mac LENNAN fait appel à des objets dont la connotation est spécifique dans certaines régions : en Irlande du Nord, un individu avec un bas de nylon sur la tête, qui cloue des maquereaux sur un mur, etc., ne laisse pas la même impression que, disons, en Italie. Mac LENNAN propose une installation : le dispositif au mur (trois petits canards en plastique, trois maquereaux) et aussi le matériel disposé au sol, tout cela appelle une lecture tout comme la porte par laquelle Mac LENNAN finalement disparaît.

Le neuvième principe de BMI, c'est que la performance est une investigation des formes de l'attention, qui va de l'attention réfléchie, méditée même, jusqu'à l'attention purement instinctuelle. Cet instinct nous permet de reconnaître instantanément « ce qui doit être », ce qui correspond au déroulement le plus juste de l'événement, au cheminement le plus sûr du temps. Pourtant, nous ne connaissons pas la logique de l'événement.





nement, nous ne pouvons pas narrer son déroulement – tout part d'une connaissance intérieure qui se constitue comme l'*analogon* de l'unité structurelle du monde. Ou plutôt, tout part du monde, quand celui-ci se connaît lui-même à travers nous.

Le dixième principe de BMI, c'est que l'art doit prendre place dans la vie. Nous retrouvons ici l'exhortation de Robert FILLIOU : « L'art c'est là où tu vis. » Il faut que l'art se fonde dans la vie et qu'il se fonde avec elle pour qu'en retour la vie prenne appui sur l'art : que l'esthétique ouvre le chemin de l'éthique. Alors, l'art de la performance ne connaît plus de limites, alors la vie elle-même surgit dans son projet réinventé, offrant dans les actions décisives l'impression, si saisissante, de vérité ou de véridicité. NIESLONY cherche à créer des koans quotidiens sur les synopsis de la vie (*Daily Life Plots Koan*).

Le onzième principe de BMI stipule que c'est au cœur de la solitude la plus complète que nous pouvons trouver la concentration la plus grande, que nous pouvons rejoindre l'être-ensemble le plus élargi et le plus accompli. Nous pensons à la solitude de Lee WEN qui s'accroche à son tabouret pour absorber le choc de ses piments, solitude de Boris NIESLONY qui lui fait découvrir ce galet comme son allié.

Le douzième principe de BMI vise à maintenir la performance dans un paradoxe ontologique : l'ambivalence de l'être et du non-être, du visible et de l'invisible – cherchant à donner forme à un tiers inclus,

celui d'une existence toujours différée, d'un paraître toujours imminent. Nombre de nos expériences et de nos perceptions ne sont pas retenues parce qu'elles ne semblent pas contribuer positivement à notre conception dichotomique et positiviste du monde. Et pourtant, il faut retrouver ces expériences, les reconnaître comme autant d'esquisses d'un autre monde, sinon d'une multiplicité de mondes : comme autant de rêves qui se rêvent eux-mêmes. La performance permet de ressaisir ces expériences et perceptions, de les organiser selon ce que Daniel CHARLES appelle des « structurations insulaires ou compartimentées plutôt qu'informatives ou séquentielles ».

Le treizième principe de BMI, c'est la performativité. La performance, telle que l'entend BMI, n'est certes pas la recherche d'une plus grande efficacité technique et utilitaire ; ce n'est pas non plus le développement d'un savoir narratif qui saurait contester les grands récits de la modernité, selon l'alternative proposée par LYOTARD. C'est la performativité d'une transmission directe et prenante, lorsque le dire est un faire et le faire en dit tout autant. Dans la performativité directe – comme dans « provocation directe » – le discours et l'action viennent à se fondre : une pensée et aussi une parole semble surgir de l'action, c'est une pensée et une parole qu'il fallait agir. Lorsqu'elle s'accomplit, cette parole n'a plus besoin d'être dite comme telle, elle devient une des virtualités du silence.





Autre aspect de la performativité : lorsque le littéral et le figuré viennent se fondre, alors la rencontre performative s'effectuera avantageusement à l'occasion de la manipulation de symboles qui seront tour à tour profanés ou resacralisés. C'est ainsi que VAN POPPEL fait mine d'enrégimenter son public, d'enterrer son drapeau, de distribuer de petits objets fétiches, tout cela en bénéficiant des services de traduction d'une participante prénommée Nathalie, dans une action scandée par la lecture de chapitres du *Tao te King*. Puis, dans une finale, il met son périple en abîme en faisant écouter une chanson de Gilbert BÉCAUD très connue à propos d'une jolie guide à Moscou également prénommée Nathalie : comme si VAN POPPEL lui-même se trouvait parmi nous comme à Moscou ; comme si nous ne pouvions entendre cette chanson qu'à travers la situation présente que nous vivons.

Le quatorzième principe de BMI, c'est qu'il faut rester autant que possible en retrait du langage commun ; il faut pratiquer un jeu de provocations non communicationnelles, qui crée en bout de ligne un déficit d'interprétation, une gêne de l'entendement, un embarras spirituel. Pro-vocation : *provocare*, « appeler (*vocare*) dehors », ou placer la voix dehors, vers le dehors. Il s'agit plutôt d'une *ante-vocation*, d'un appel au-dedans. Autoexhortation. La performance BMI, qui ne retient du champ verbal que certains effets vocaux, propose le passage d'une communication verbale à une communication de soi à soi, auto-orientante, par énergie vitale. Celle-ci concerne en premier lieu le performeur lui-même, qui s'adonne à une activité scénique disjointe des réactions et participations du public. Moment d'énergie qui ne regarde que lui : Boris NIESLONY n'a pas seulement transporté un galet très lourd, il a fait disparaître une foule qui constituait une rangée de son trajet, permettant ainsi, précisément à cette foule, de devenir autre chose. Sur le gravier, sous les échangeurs d'autoroute, NIESLONY serre contre lui une part d'absolu. Il nous parlait d'autant qu'il était par ailleurs tourné vers un *dehors*. NIESLONY se révèle en effet un admirateur de Martin BUBER, lequel disait : « La parole de qui souhaite parler avec l'être humain sans parler avec Dieu ne s'accomplit pas ; mais la parole de qui souhaite parler avec Dieu sans parler avec l'homme se perd. »

Le quinzième principe de BMI, c'est que tout est possible. Le simple fait de le rappeler, dans le cours d'une performance, c'est induire un choc de la présence. C'est faire peser sur nous le choc (*sto* – le coup, la secousse) de l'immensité du réel. Alors, la salle paraît bien petite, l'action bien dérisoire, notre savoir semble inutile. La seule chose qu'il faut savoir, c'est que la vraie forme de toute œuvre d'art, c'est son adresse à l'autre, sa vraie couleur, et aussi son attrait, son impact, etc. – tout cela ne réside nulle part, sinon entre les gens.

Lorsque Roi VAARA, soufflant et transpirant, revient de son étourdissement, il tente de s'allumer une cigarette, mais son briquet fait défaut. Un compère dans l'assistance vient à la rescousse avec un autre briquet, mais VAARA le jette avec humeur. Nous ne laissons pas sa chance au possible parce que nous déterminons toujours de proche en proche ce qui doit l'être !

RÉFÉRENCES :

NIESLONY, Boris. *Art Service Association*, [En ligne]. [www.asa.de/magazine/iss2/12boris_black.htm]

BUBER, Martin. *Je et Tu*, Paris, Aubier-Montaigne, 1981.

TURNER, Victor. *From Ritual to Theatre : The Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal Publications, 1982.

HIGGINS, Dick. *Horizons, the Poetics and Theory of the Intermedia*, Carbondale, IL : Southern Illinois Univ. Press, 1984.

